

## ◆ EPÍLOGO

*Noël Valis*

Lo trágico proviene de un mundo arruinado, en el que somos conscientes de algo irremediablemente quebrantado o donde somos nosotros la fractura misma. Pero por ser quienes somos, no nos contentamos con eso, con saberlo. Al contrario, nos decimos que lo trágico produce la destrucción, como si fuera algo que no nos concierne en absoluto, como si fuera una especie de fantasma policial persiguiéndonos con la implacable obstinación de un Javert. Al parecer, es más fácil tolerar lo trágico de esta manera, pero incluso el mismo inspector Javert reconoce al final la trampa de sus propias ilusiones, suicidándose como solución a la imposibilidad de ejercer la ley sin crear más injusticia.

No me parece trivial el hecho de que este personaje de *Los miserables* naciera en una prisión y de padres malvivientes, es decir, en un mundo caótico, si bien amurallado. No obstante, la raíz trágica de Javert no se encuentra tanto en sus antecedentes familiares, como en que nunca haya salido de la prisión de su propia existencia. El perseguidor vive sometido a las consecuencias de las mismas persecuciones jurídicas que mantienen incólume la ilusión de un universo ordenado. Si por una parte Javert encarna el destino de otra persona —el recluso fugado Jean Valjean— aún más terrible es su propia interiorización de ese destino precursor de la mentalidad totalitaria que pulveriza la vida interior del individuo y a la vez fractura la sociabilidad moderna.

Pero al mismo tiempo que lo trágico, y esto sí es paradójico, está arraigado en las desgarraduras de la condición humana, también nos une a los lazos sociales precisamente en el momento de desmembrarnos. Lo trágico es profundamente social, de la misma manera que lo es la ley o la familia, siendo origen esta última de ambas cosas, tal como Víctor Hugo lo sugiere en la figura de Javert. Y posee una fuerza semejante a la gravedad de una persecución, un peso que nos recuerda al fenómeno gravitatorio que rige tanto

la caída de los objetos como el movimiento de los planetas y las estrellas. Lo trágico evoca la gravedad en ambos sentidos de la palabra porque incluso en nuestro tiempo, es algo que hay que tomar en serio. Es de una seriedad ineludible y, curiosamente, este elemento fundamental de la tragedia persiste aún cuando se pretende negar su significado o su trascendencia, siendo el vacío y lo absurdo rasgos definitorios de la modernidad vista como algo trágico.

Vivimos bajo la lluvia de las cenizas de nuestra historia. Así la poeta estadounidense Sharon Olds se refiere a sus propias experiencias de la pérdida al contemplar la última vez que mira a su marido, utilizando la imagen de una de las tragedias más inconcebibles del presente siglo, la catástrofe de las Torres Gemelas: “Maybe it’s like with the families / of the dead, even the families of those / who died in the Towers—that need to see / the body, no longer inhabited / by what made them the one we loved—somehow / it helps to say good-bye to the actual” (“Last Look” 15) (Quizá es como con las familias / de los muertos, incluso las familias de aquellos / que murieron en las Torres, que necesitan ver / el cuerpo, no habitado ya / que lo hacía ser la persona que amamos, de algún modo / ayuda a decir adiós a la persona real) (“Última mirada” 29). Olds sugiere, con delicadeza, algo de la magnitud de lo trágico en nuestro tiempo: la desaparición completa de muchos de esos cuerpos, la destrucción de lo humano bajo la mirada fanática y totalizadora que ha definido gran parte de los siglos XX y XXI, cosa que también atañe a parte de la historia contemporánea española.

Como lo han observado Luis M. González, Rakhel Villamil-Acera, Ángel Berenguer y otros en *Huellas de lo trágico en la cultura española moderna*, el punto de inflexión para entender lo trágico moderno se produce durante la segunda mitad del siglo XVIII. Lo que para mí entona y anticipa este cambio es la Zarabanda de Händel, de su *Suite en re menor* para clavecín, aunque cronológicamente sea de principios del siglo. Esta composición en su forma pianística la aprendí a tocar cuando era niña, gozando enormemente de ese melancólico *ritardando* final que sólo años más tarde descubrí pertenece a una versión truncada que no incluye sus variaciones. Sin duda, la gravedad de la Zarabanda de Händel evocó algo parecido en el director Stanley Kubrick al incorporarla en una de sus obras maestras, la película *Barry Lyndon* (1975), basada en la novela de William Makepeace Thackeray.

Publicada en 1844 con el título de *The Luck of Barry Lyndon* (*La suerte de Barry Lyndon*) (y posteriormente, *The Memoirs of Barry Lyndon* [*Memoirs de Barry Lyndon*]), la obra, cuya acción tiene lugar en pleno siglo XVIII y en un mundo moralmente en bancarrota, se centra en las aventuras a menudo picarescas de un protagonista definitivamente no heroico. ¿Pero, es trágico? El mismo Redmond Barry (más tarde, Barry Lyndon) no parece verse a sí mismo como una figura trágica, aunque sí el peor momento de su vida —la

muerte de su único hijo a los nueve años— lo es. Asocia al hijo con “the hope of my family, the pride of my manhood, the link which had kept me and my Lady Lyndon together” (283) (la esperanza de mi familia, el orgullo de mis años adultos, el lazo que me había mantenido unido a Lady Lyndon). El interés propio, es decir, la posibilidad de perder la herencia de su mujer, lo motiva más que el dolor. En otro lugar, el protagonista declara que los caprichos del destino lo han ayudado, a pesar de ser un “poor Irish soldier of fortune” (231) (pobre soldado de fortuna irlandés), mientras revela sus talentos para manipular a los demás. Y cuando comienza a tener una racha de mala suerte, se queja de ser “one of those born to make, and not to keep fortunes” (247) (aquellos nacidos para hacer y no para conservar una fortuna). Casi nunca parece ser consciente de sus propios defectos o de un sentido de responsabilidad por lo que ha hecho de su vida y de la de los demás, con sus propias acciones.

A primera vista, Kubrick es bastante fiel al relato de Thackeray, respetando el lenguaje, costumbres y cultura de la época; pero, en espíritu, la película difiere radicalmente de la novela. El protagonista de Thackeray narra en primera persona, mientras Kubrick utiliza una voz en off, estableciendo una mayor distancia entre la cámara/espectador y los personajes. Este cambio de perspectiva también disminuye el sentido de agencia que parece poseer el Barry Lyndon de la novela, cosa reforzada por la tábula rasa que adquiere a veces el rostro de Ryan O’Neal. Roger Ebert acierta al decir que “he is a man to whom things happen” (es un hombre a quien las cosas le suceden), de ahí la escasa presencia de su *braggadocio* y naturaleza calculadora que aparecen en el personaje de Thackeray.

Según el crítico, la palabra clave que caracteriza a la película es “remorseless” (despiadada). Existe “a superior force that hovers above these struggles and controls them” (una fuerza superior que sobrevuela estas luchas y las controla). Para Ebert, esa fuerza es el director mismo, como si Kubrick ocupara un papel análogo al de la inteligencia artificial en su *2001: Una odisea del espacio*. En otras palabras, el destino (o según otro punto de vista, Dios). En momentos críticos de *Barry Lyndon* —por ejemplo, la muerte y cortejo fúnebre del hijo— la música de Händel, en una majestuosa versión orquestal, rellena el vacío frío de la obra con una solemnidad inexorable, la expresión afectiva del corazón mismo del destino: la muerte, tal como lo ha comentado Berenguer, y el final trágico que les toca a tantos personajes que aparecen en este volumen, como Don Álvaro, el Hombre de venas, Larra o Carmencita/Blancanieves. “No sólo la muerte biológica”, escribe Berenguer, “sino la muerte como destino asumido”.

Kubrick despacha la vida de Barry Lyndon al amputarle la pierna, y la última visión que tenemos de él antes de desaparecer definitivamente es verlo

subir torpemente, con una muleta, a un carruaje. Thackeray lo deja morir en una prisión, decrépito y arruinado, de *delirium tremens*. En ambos casos, se le quita la dignidad al protagonista, con una muerte real o simbólica. ¿Se le quita también el sentido a su vida? Esto es más difícil saber. Un hombre de su tiempo, Thackeray es realista respecto al comportamiento humano sin dejar de criticar las fallas de la sociedad. Lo picaresco no elimina lo que es en el fondo una perspectiva moral. Pero la postura de Kubrick no queda muy clara. El vacío que reside en el corazón de su película —el no saber si lo que se proyecta en la pantalla importa o no— refleja mucho más la época contemporánea del director que el siglo XVIII y la distancia recorrida entre Thackeray y Kubrick. Pero las semillas de lo trágico moderno se plantan ya en el siglo que inspira ambas obras.

La presencia de la Zarabanda dieciochesca nos sugiere hoy algo trágico que quizás no poseía en su día, o que no se percibía de esa manera. Y no tan sólo en la película de Kubrick. La última película de Ingmar Bergman se titula *Saraband* (2003). Se centra en el reencuentro de una pareja divorciada después de una ausencia de treinta años (es la misma pareja de *Secretos de un matrimonio*, film de 1974). Marianne decide visitar a su ex marido Johan, un anciano de 86 años, en su casa de campo. Egoísta y lleno de resentimientos, Johan declara que su vida es una gran mierda. Ambos viven en un aislamiento afectivo, alejados de sus hijos. Henrik, hijo de Johan y de su primera esposa, es músico y viudo, sumido en unas luchas de poder no sólo con su padre sino también con su hija Karin, mientras la presencia espectral de su mujer Anna sobrevuela la vida de todos.

Bergman utiliza la Zarabanda de Johann Sebastian Bach, de la *Suite para violonchelo n.º 5 en do menor*, para señalar algo de las complicadas relaciones entre sus personajes, continuamente alejándose y acercándose como en la danza barroca del mismo nombre. Pero también esta música gira en torno a una serie de finales anticipados, el final de una vida y el de unas relaciones. Marianne pierde de vista a Johan al dejar éste de estar en contacto y Henrik intenta suicidarse al independizarse su hija. Al mismo tiempo Bergman sugiere la leve posibilidad de un comienzo, cuando, casi al final, Marianne recuerda el momento de haber tocado el rostro de su hija Martha, interna en un hospital psiquiátrico y totalmente desconectada de la realidad. Las ricas tonalidades de esta película afirman y socavan a la vez el sentido último de la vida, caracterizado por la sostenida melancolía de la zarabanda.

Curiosamente, el uso de esta composición musical en nuestro tiempo, ejemplificado en *Barry Lyndon* y *Saraband*, parece tener antecedentes hispánicos, documentados por primera vez en el siglo XVI. Originalmente un baile del pueblo, con raíces coloniales y españolas, la zarabanda se consideraba obscena y lasciva (e incluso de carácter dionisiaco y endemoniado) por

los moralistas del periodo, como observa Rodríguez Marín (257–273), y sólo después se convirtió en una danza de la corte, con giros lentos y majestuosos. Asimismo, como otros bailes populares, la zarabanda se asociaba a los seres más marginados de la sociedad, como el gitano, el esclavo, el rufián y, en general, los asociados al mundo del hampa (véase Goldberg). La pieza de Händel es una variación de la zarabanda anónima, *La Folia*, también conocida como *Folia de España*. Por su historia, la zarabanda muestra una doble cara, oscura y revoltosa por un lado y solemne por otro, sugiriendo una posible razón por la cual un baile popular pasara a connotar algo trágico en nuestro tiempo: ese lado oscuro (y transgresor) está arraigado en los sonidos negros de lo que Federico García Lorca iba a celebrar como el espíritu del duende. “El duende”, también escribió, “gusta de los bordes del pozo” (159), desafiando a la muerte que nos rodea. Lorca establece, además, una relación entre el duende y lo dionisiaco, conectándolos a lo que los habita: el fantasma de la muerte, en un “país abierto a la muerte” (156). No habla explícitamente de lo trágico, pero no hay más que un paso del sufrimiento producido por el duende al de la tragedia lorquiana.

Lo trágico es ese pozo sin fondo y misterioso, tan palpable en el teatro de Lorca, que no logramos entender. ¿Cómo, por ejemplo, explicamos en último término las razones por las cuales Javert es tal como es en la novela de Víctor Hugo? ¿O Barry Lyndon en la película de Kubrick? ¿Johan en *Saraband*? En el caso de Javert, la persecución de Jean Valjean que gobierna sus acciones desvela una búsqueda más abstracta y total, la de lo absoluto (lo que él toma por lo absoluto en la esfera jurídica). Mientras Barry Lyndon y Johan van en busca de algo que dé sentido a su vida, que rellene el vacío de la existencia (aunque el personaje de Kubrick, como el de Thackeray, ni siquiera parece consciente de su vacío). Sin embargo, todos llegarán al mismo lugar de la muerte, porque al fin y al cabo buscar lo absoluto es otra manera de buscar el sentido de la vida. Lo absoluto y el vacío son las dos caras trágicas de la modernidad, una modernidad que es, en todo caso, insuficiente no porque lo moderno nunca es suficientemente moderno sino porque lo moderno *es* insuficiente en sí, basado como está en la percepción de su propia ruina (y pérdida).

Todos los ensayos de esta excelente colección postulan como punto fundamental la modernidad como época trágica, a nivel individual y colectivo. Me parece muy acertado incluir un estudio sobre una de las primeras figuras genuinamente trágicas de la literatura española moderna, Don Álvaro, creación del Duque de Rivas, en una obra cuya acción también se sitúa en el siglo XVIII. Como observa Francisco LaRubia-Prado, el sino de este personaje se encuentra dentro de él, y no fuera, en sus esfuerzos por integrarse en la aristocracia española. En otras palabras, irónicamente, parte del carácter moderno del protagonista, de etnia mixta, proviene del deseo

de reproducir la tradición, en su vertiente social más exclusivista. Pero Don Álvaro termina siendo responsable, de una manera u otra, de la muerte de nada menos que toda la familia con la que quería emparentarse. De ahí en parte su desesperación en el punto culminante de la obra cuando exclama, “soy el demonio exterminador”. Y luego: “¡Húndase el cielo, perezca la raza humana; exterminio, destrucción!” (169–170), precipitándose desde lo más alto de un monte hacia el vacío.

Este gesto nihilista lo vincula no con la aristocracia sino con Javert, por encarnar ambos personajes la mentalidad totalizadora que ya había aparecido durante el Terror de la Revolución francesa. Y presagia los movimientos totalitarios de nuestro tiempo. Lo genial del Duque de Rivas reside en haber unido este aspecto de su personaje a la implícita desolación de su vida interior, camuflada con una capa de misterio; de ahí también su búsqueda de la muerte, al confesar que “mi ardor / sólo es falta de valor, / pues busco ansioso el morir / por no resistir / de los astros el furor” (108). Dicho de otro modo, intenta evitar la vida misma que por otra parte equipara a una cárcel (con claros ecos calderonianos).

Una tendencia totalizadora parecida, esta vez en clave política, se manifiesta en las novelas de la vanguardia comprometida que comenta Lynn C. Purkey. En *Siete domingos rojos*, de Ramón J. Sender, *La Venus mecánica*, de José Díaz Fernández, *Nosotros*, de Evgueni Zamiatin, y *Envidia*, de Yuri Olesha, se ve imposibilitada la visión utópica de un paraíso de los obreros, desembocando en un fracaso personal y colectivo. Purkey concluye que “la tragedia no repudia los valores de las causas revolucionarias”. Pero aquí hay una doble tragedia, enmascarada por la ceguera humana —y *troppo umano*— ante las distopías engendradas una y otra vez por los impulsos utópicos puestos en práctica. Poco después de publicar *Siete domingos rojos*, Sender se alejó del movimiento anarquista. Y no en vano se ha debatido el significado último de *Nosotros*, si defiende o rechaza la revolución marxista. Lo cierto es, como afirma Zamiatin, “there is no final [revolution]; revolutions are infinite” (174) (no hay revolución final; las revoluciones son infinitas). El milenarismo y otros movimientos radicales son un horizonte en permanente retroceso. Lo verdaderamente trágico es el hecho de que tantas personas hubieran perseguido el espejismo ideológico de estos nuevos absolutismos, con la esperanza de crear algo mejor que el presente.

Esto nos hace recordar las palabras de Giuseppe Tomasi di Lampedusa: “Se vogliamo che tutto rimanga come è, bisogna che tutto cambi” (35). O, “If we want things to stay as they are, [everything] will have to change” (Si queremos que todo siga como está, es necesario que todo cambie). El doble sentido de esta frase puede entenderse de manera realista o escéptica. Mucho depende del tenor del cambio, si se trata de algo interno o externo, cosa

sumamente relevante no sólo en el caso histórico-cultural de Sicilia sino en el de la España contemporánea. También es fundamental respecto al carácter utópico de las revoluciones, ya que, según Steven B. Smith, el mensaje del novelista italiano radica en la noción de “the limits of political reform” (314) (los límites de la reforma política), teniendo en cuenta los ineludibles roces entre presente y pasado, tradición y modernidad. Así, el problema de la Transición española se explica no sólo como el resultado de las “deficiencias de democratización y liberalización”, como observa Antonio Buero Vallejo, sino también como consecuencia de un pasado persistente, es decir, del franquismo incrustado en las estructuras del poder. De ahí los paralelos entre la Transición y la época de Larra en *La detonación* de Buero, obra que estudia Jesús Eguía Armenteros bajo un prisma trágico, reforzando la observación del dramaturgo que “el trauma (individual o social) tiene que ver con la ruptura entre el pasado y el presente”.

Negar estas fuerzas de pasado y presente a la vez contrapuntísticas y entrelazadas abre la puerta a malentendidos trágicos. El ejemplo de la película *Blancanieves*, dirigida por Pablo Berger, es esclarecedor, como señala Alejandro Yarza. Haciendo uso de la imagen sacrificial del torero, el film, escribe Yarza, “deviene un cuento de hadas trágico que advierte al público español del hecho de que sólo honrando la memoria del pasado traumático podrá por fin *lidiar* con éste”. La idea de hacer frente al pasado, de desvelarlo, corre como leitmotif en varios ensayos del volumen. *La detonación* también es una advertencia contra la desmemoria histórica, tanto como lo es *Blancanieves*. Decimos lo mismo respecto al Holocausto, pero siempre olvidamos, bajo el ritmo acelerado de la modernidad. La amnesia histórica es infinita.

A nivel personal, lo mismo pasa con Clarisa en “El lugar” y Carlos en “El ángulo del horror”, dos relatos de Cristina Fernández Cubas, con resultados terribles, como comenta Alonso Varo Varo. Lo trágico se torna habitual, familiar en ambos sentidos de la palabra, y el olvido toma la forma de la nada. Casi no existe un contexto histórico en estos cuentos, donde los personajes parecen totalmente desarraigados, en la búsqueda inútil de un hogar, y “la nada ha penetrado en la fibra de lo real”. Este es el mismo vacío trágico de Don Álvaro, quien tampoco consigue encontrar su lugar en el mundo, es decir, un hogar que el Duque de Rivas simboliza en el deseado parentesco con la aristocracia española.

El descentramiento característico de la época moderna es omnipresente, en un abanico de variaciones históricas, existenciales, psicológicas, y geográficas. De forma literal, los judíos de la obra teatral *San Juan*, de Max Aub, se han desplazado a la fuerza, por una de las manifestaciones principales de los absolutismos políticos en nuestro tiempo, el nazismo. “La ‘culpa’ de los judíos”, señala Claudia Gidi, “estriba en haber nacido en circunstancias históricas adversas”.

Los pasajeros del buque de carga, el *San Juan*, se cuentan entre los múltiples ejemplos del Otro excluido o marginado, en *Huellas de lo trágico*, tales como el homosexual representado por el Hombre de venas en *Viaje a la luna* y las mujeres como la zapatera prodigiosa de Lorca y la hija de Juan Simón del film homónimo. La nave de los locos que Gidi emplea como imagen apta para la catastrófica situación de los judíos también tiene a bordo a todos los inadaptados hallados en este volumen, desde Don Álvaro hasta Blancanieves, no importa cuán poco verosímil su convivencia en el mismo lugar como naufragos de la vida.

Asimismo me parece pertinente que muchas de las obras analizadas aquí se presenten a primera vista como postulantes improbables a la categoría de lo trágico: entre ellas, el *Viaje a la luna* y *La zapatera prodigiosa* de García Lorca, la novela de la vanguardia comprometida o las películas *Blancanieves* y *La hija de Juan Simón*. Esta última, dirigida por Gonzalo Delgrás y estudiada por Luis M. González en *Huellas de lo trágico*, posee un fuerte carácter melodramático, mientras *La zapatera prodigiosa* se subtitula “Farsa violenta en dos actos y un prólogo”. No obstante, Rakhel Villamil-Acera ve en la obra lorquiana y la copla, “Te he de querer mientras viva”, de Rafael de León, “semillas trágicas” por la frustrada condición de la mujer. Algo parecido se puede decir del guion cinematográfico lorquiano, *Viaje a la luna*, donde tampoco el Hombre de venas puede ser plenamente quien es o expresarse libremente en el amor. Por eso, Luis Pascual Cordero Sánchez habla de “ecos de la tragedia con un mensaje de tolerancia” en *Viaje a la luna*. *Blancanieves* es un cuento de hadas alegórico. Como observan González, Villamil-Acera y otros, estos textos no pueden llamarse tragedias propiamente hablando sino modos trágicos, siendo *Don Álvaro o la fuerza del sino* la única obra que cae dentro de la categoría trágica como género. Más bien dichas obras muestran la hibridación de lo trágico moderno como un arte impuro, mezclándose con otras formas estéticas como el melodrama, la farsa y el cuento de hadas.

Verlas como trágicas nos permite iluminar el lado oscuro de nuestro tiempo aun cuando no estemos seguros si obras como *La zapatera prodigiosa* o *La Venus mecánica* (al igual que la zarabanda) en su día se percibían de la misma manera. Y quizás también porque ya no sabemos cómo definir lo trágico, o porque lo trágico moderno parece incluir tantas cosas heterogéneas, es señal de que nos hace falta esta amplia comprensión del concepto y sus manifestaciones en un mundo aparentemente inabarcable. Se podría mantener que al no intentar definirlo se diluye su significado o importancia, pero asimismo una visión generosa de lo trágico sugiere su omnipresencia en nuestra época y más que nada, un mundo quebrantado. Las ruinas de la modernidad parecen contradecir la relación de ésta con la idea de una sociedad abierta. Habrá que cuestionar, sin embargo, si existe de verdad una



sociedad moderna completamente abierta (o completamente cerrada), o si las sociedades desarrolladas están en permanente transición, como creo que es el caso de España.

Es más: aunque éste no es el lugar para desarrollar el tema, habrá que contemplar también la compleja causalidad entre lo moderno, las sociedades abiertas y la ruina producida en la edad contemporánea. Siguiendo la línea de Karl Popper, Berenguer acierta al escribir que la sociedad abierta genera el yo individual, tan estrechamente vinculado al género y modo trágicos. Las sociedades cerradas de nuestra época tienden a ser dictatoriales o totalitarias, es decir, colectivistas en el último caso; y las abiertas, más individualistas. Si se amplía lo que se quiere decir por lo trágico, como se ha hecho en este volumen, por extensión lo trágico moderno puede suceder en ambas, en una sociedad abierta, cerrada o, incluso, transicional. Me parece que una de las grandes aportaciones de este volumen es el hecho de haber reconocido esa ineludible realidad melancólica.

## OBRAS CITADAS

- Barry Lyndon*. Dir. Stanley Kubrick. Perf. Ryan O'Neal, Marisa Berenson, Patrick Magee. Warner Bros., 1975.
- Duque de Rivas. *Don Álvaro o la fuerza del sino*. Ed. Alberto Sánchez. Madrid: Cátedra, 1984.
- Ebert, Roger. "Technically awesome, emotionally distant, and classically Kubrick." Rogerebert.com, 9 septiembre 2009.
- García Lorca, Federico. "Juego y teoría del duende." *Obras completas* 3. Ed. Miguel García-Posada. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 1997. 150–162.
- Goldberg, K. Meira. "Sonidos negros: On the Blackness of Flamenco." *Dance Chronicle* 37.1 (2014): 85–113.
- Hugo, Víctor. *Les Misérables*. 3 vols. Introd. Louise de Vilmorin. París: Le Livre de Poche/Éditions Gallimard/Librairie Générale Française, 1968.
- Olds, Sharon. *Stag's Leap*. Nueva York: Alfred A. Knopf, 2012.
- \_\_\_\_\_. *El salto del ciervo*. Trad. Joan Margarit Consarnau y Eduard Lezcano Margarit. Montblanc (Tarragona): Ediciones Igitur, 2018.
- Rodríguez Marín, Francisco. *El Loaysa de "El celoso extremeño": Estudio histórico-literario*. Sevilla: Tipografía de Francisco de P. Díaz, 1901.
- Saraband*. Dir. Ingmar Bergman. Perf. Liv Ullmann, Erland Josephson, Börje Ahlstedt. Sveriges Television/Sony Pictures Classics, 2003.
- Smith, Steven B. *Modernity and Its Discontents: Making and Unmaking the Bourgeois from Machiavelli to Bellow*. New Haven: Yale University Press, 2016.

- Thackeray, William Makepeace. *Barry Lyndon*. Ed. Andrew Sanders. Oxford: Oxford University Press, 2008.
- [Tomasi di] Lampedusa, Giuseppe. *The Leopard*. Trad. Archibald Colquhoun. Nueva York: Avon Books, 1975.
- Zamyatin, Yevgeny. *We*. Trad. Mirra Ginsburg. Nueva York: Bantam Books, 1972.

---

Valis, Noël. “Epílogo”. *Huellas de lo trágico en la cultura española moderna*. Ed. Luis M. González y Rakhel Villamil-Acera. *Hispanic Issues On Line* 27 (2021): 201–210. Web.